

A PUNTES PARA UNA HISTORIA DEL DISEÑO DE DIARIOS EN CATALUÑA

JOSEP MARIA CASASÚS

El Diseño de diarios, entendido como una actividad periodística específica, que abarca la concepción formal, la presentación general, y la confección global del periódico, es en todas partes, una especialidad profesional de configuración y expansión muy recientes.

No es hasta una etapa avanzada de la fase histórica llamada del periodismo informativo —concretamente, en algunos sitios en los últimos años del siglo XIX— que los aspectos morfológicos del diario comienzan a ser tratados de manera particular y con pretextos estéticos o técnicos o de eficacia y legibilidad.

En contraste con los progresos de las funciones más genuinamente periodísticas —como son las propias de la redacción de texto en general—, las tareas típicas del compaginador, del diagramador, del confectionador o del diseñador actual, no se llegaron a apreciar profesionalmente hasta bien entrado nuestro siglo.

Antes no existía ni siquiera el reconocimiento general de esta especialidad profesional. La gente que se encargaba de estos trabajos eran obreros calificados de artes gráficas. El regente de imprenta ha sido el auténtico precursor histórico del actual diseñador.

Es decir que, como sucede en toda evolución histórica, éste es un fenómeno que tiene sus orígenes en unas causas materiales, económicas, industriales, técnicas y en definitiva sociales, que se proyectan en el comportamiento profesional y en la creación de unas funciones de trabajo específicas.

En el caso del Diseño de periódicos, la causa determinante de conformación de esta actividad profesional fue, a mi parecer, la tecnológica. Las grandes innovaciones incorporadas a la producción de diarios a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, influyeron decisivamente en la germinación de una primera teoría y de una primera práctica incipientes del Diseño periodístico, al transformar radicalmente las posibilidades de tratamiento formal de los originales, hasta ese momento basado en soluciones exclusivamente tributarias del libro.

La invocación de criterios estéticos o artísticos aplicados a la presentación de diarios, que encontramos en algunas de las primeras obras teóricas sobre Periodismo, pone en evidencia en todo caso, que la escasez y esterilidad de una tradición específica en este campo, impusieron la necesidad de recurrir a conceptos provenientes de la Arquitectura o de las Bellas Artes que podían aplicarse al Periodismo por analogía o afinidad.

CARACTERÍSTICAS DE LA COMPAGINACION EN LOS PRIMEROS TIEMPOS DEL PERIODISMO MODERNO

Durante casi toda la primera fase de la etapa histórica de la hegemonía del llamado periodismo ideológico (desde finales del siglo XVIII a mediados del XIX o comienzos del XX, según los países), la representación gráfica en los diarios era muy parecida a la de los libros. No sólo por lo que hace a los recursos más estrictamente tipográficos (familias y tipos de letras) y a los recursos paralingüísticos (variaciones en estos tipos, capitulares, grabados ornamentales, etc.), sino que también lo era respecto del columnario que articulaba la superficie impresa de las páginas.

La compaginación a una sola columna es una constante generalizada del grafismo periodístico catalán desde las primeras publicaciones periódicas editadas en Cataluña de las que tenemos noticias, como la «Copia de les Noves d'Italia» (1557) y la «Gazeta» semanal de Jaume Romeu (1641) aún

en la prehistoria del periodismo hasta publicaciones características de la segunda mitad del siglo pasado como «El Telégrafo» (1858) y «La Renai-xença» (1871), pasando por periódicos representativos de los años de transición del siglo XVIII como la «Gazeta de Barcelona» (1757-1772) y como «El Duende Especulativo» (1761-1772) y el semanario de Juan Antonio Mercadal, personaje que Rafael Tasis y Joan Torrent no llegaron a identificar, pero que Pedro Gómez Aparicio, unos años más tarde, revelaba que era en realidad el destacado periodista aragonés Francisco Mariano Nifo (1719-1803) que utilizó entre otros, este seudónimo.

Es cierto que a lo largo de todo el siglo XIX se registraron experiencias de representación visual de diarios y periódicos que recurrían a las dos y tres columnas como es el caso temprano del «Diario de Barcelona» convertido en 1810 en «Diari del Govern de Catalunya y de Barcelona» que adoptó la solución de las dos columnas para resolver la inclusión de textos bilingües. Pero no es hasta la incipiente incorporación de las rotativas, las planchas curvas y las linotipias en los talleres de Artes Gráficas que se empezó a imponer en nuestros diarios la costumbre de articular y combinar las columnas de las páginas de manera diferente a como se hacía en los libros sobre todo en lo que respecta a los títulos.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX, la vertebración de las páginas en diversas columnas separadas por filetes verticales respondía a la necesidad de encuadrar líneas y letras, lo que imposibilitaba presentar títulos de más de una columna. Las novedades tecnológicas liberaron a los diarios de esta atadura.

La introducción progresiva de la rotativa y de la linotipia en la industria periodística, a partir de la década del noventa del siglo pasado, ha constituido hasta hoy el hito tecnológico más importante en la evolución histórica de la prensa, no sólo en sus aspectos técnicos, económicos y comerciales sino también desde la perspectiva de los modelos de diario, de la preceptiva de la redacción y del pensamiento teórico profesional. En lo que hace al Diseño, concretamente, las prestaciones que ofrecía la linotipia y la impresión mediante la rotativa y planchas curvas en cuanto a una mayor rapidez de realización y de redacción y una mayor flexibilidad en la disposición del material de composición dentro de las ramas, influirían directa o indirectamente en la concepción convencional de la presentación gráfica de los periódicos y diarios.

La llegada a Catalunya de diarios extranjeros producidos mediante la nueva maquinaria de imprenta, diseñados de manera diferente al modo en que se configuran los libros y con contenidos basados en las noticias de actualidad, comenzó a alterar los planteos rutinarios que dominaban entonces el mundo de nuestra prensa. Las nociones de velocidad e inmediatez se iban introduciendo en la reflexión teórica sobre el periodismo.

El tipógrafo Ceferino Gorchs, en un opúsculo publicado en 1905, propuso que los redactores de diarios y los cajistas de imprenta aprendieran taquigrafía para acelerar eficazmente el proceso de inclusión de noticias de última hora y, en definitiva, de fabricación del diario.

A mediados del siglo XIX, a pesar de que todo el trabajo de composición aún lo realizaban manualmente los cajistas, ya se hicieron esfuerzos por compatibilizar la rapidez inherente al trabajo periodístico con el mantenimiento de una compaginación basada en las tres columnas, como es el caso de «El Vapor» (1833), «Lo Pare Arcángel» (1841), «Un tros de Paper» (1865), «Lo Noy de la Mare» (1866), «L'Embustero» (1866), «La Pubilla» (1867), «La Barretina» (1868), «Lo Somatent» (1868), «La Campana de Gràcia» (1870), «La Plassa de Sant Jaume» (1871), «Lo Nunci» (1877) y sobre todo el primer diario en lengua catalana, «Diari Català» (1879).

Sin embargo, no será hasta fines de siglo que se encuentran fórmulas de configuración que intentan aligerar y personalizar la morfología del diario mediante la configuración de pautas de cuatro columnas y aún de seis columnas.

La innovación se produce, principalmente, en aquellos diarios que se fundan en ese momento o se renuevan, dentro de las nuevas corrientes del periodismo informativo, como es el caso del «Diario Mercantil» (1887) y del nuevo «La Vanguardia» del 1888 convertido en diario independiente, propiedad ya de los Godó y dirigido por Modesto Sánchez Ortiz, quien podría los fundamentos de la experiencia empresarial más exitosa del siglo XX en Cataluña y España. Hay que reconocer, no obstante, que un par de nuevos diarios, que seguían aún el antiguo modelo de opinión, como «El Correo Catalán» (1876) y «La Yeu de Catalunya» (1899), optaron por

las cuatro columnas en el primer caso y por las seis en el segundo.

Finalmente, los nuevos periódicos que aparecieron en el primer tercio de nuestro siglo adoptaron distribuciones de columnario que comprendían entre las cuatro y siete columnas: cuatro en el caso de «El Matí» (1927) y «La Veu del Vespre» (1933); seis columnas en el caso de «El Poble Català» (1904) y «La Publicitat» (1922); y siete columnas en el caso de «La Nau dels Esports» (1929) y «Ultima Hora» (1935).

LAS PRIMERAS TEORIAS EN MATERIA DE CONFECCION DE DIARIOS

La capacidad de entender los avances tecnológicos como medios para conseguir una mayor eficacia comunicativa, o simplemente como instrumentos de una intención estética muy relativa, no se reducía a aprovechar las posibilidades de alteración del aspecto físico general del periódico, facilitado por los nuevos sistemas de composición y de impresión en lo que hacía a las combinaciones del columnario. Por el contrario, algunos empresarios intentaron durante el siglo pasado la renovación de los métodos de impresión, y algunos periodistas elaboraron, ya en el cambio de siglo, las primeras teorías sobre esta variante específica del Diseño gráfico cual es la confección de diarios.

En el ámbito de las tierras catalanas hay una pintoresca aportación pionera en el campo de los proyectos periodísticos, constituida por el opúsculo del alicantino Luis Galdó y López titulado «Sencilísimo Plan-Modelo para la creación y publicación de periódicos democráticos en todas las capitales de provincia» (1865); pero no es sino hasta la aparición en Barcelona del libro «El arte del periodista», de Rafael Mainar (1906), abogado aragonés que trabajaba de periodista en la capital catalana, que se sistematiza un primer cuerpo de doctrina profesional en esta disciplina.

Mainar dedicó todo el capítulo cuarto de su manual a la confección de periódicos, a pesar de que en muchos otros fragmentos de la obra encontramos comentarios relacionados con este tema, planteado siempre desde una perspectiva profesional avanzada, que enlazaba perfectamente con los criterios sobre la materia sostenidos unos años atrás por Modesto Sánchez Ortiz en su breve trabajo «El Periodismo» (1903), criterios que diferían sustancialmente de las ideas que sobre periodismo expuso Teodor Baró por aquella misma época en su discurso de ingreso a la Real Acadèmia de Bones Lletres, de Barcelona (1902).

La teoría de Rafael Mainar sobre esta materia se apoya, en primer lugar, en el reconocimiento explícito de esta nueva especialidad profesional, y en la valoración de su papel decisivo en el periodismo moderno, sobre todo en lo que hace a la explotación de los grabados y de la tipografía con un planteo de eficiencia estética.

La tendencia plástica de Mainar se basaba en la valoración positiva de los dos confeccionadores españoles de mayor prestigio del siglo XIX: Augusto Suárez de Figueroa (1852-1904), en lo que respecta a los diarios, y Luis Royo y Villanova (18...-1900), en el terreno de las revistas ilustradas. El trabajo más logrado de Suárez de Figueroa en materia de confección periodística fue la concepción gráfica del «Heraldo de Madrid» basada en un diseño frío, armónico, uniforme, sobrio y racional, grisáceo y elegante, dominado por los clarososcuros, un diseño que en España anunciaba ya la introducción del modelo del diario clásico informativo-interpretativo en su variante anglo-sajona. Este modelo, con muy leves modificaciones es, por otra parte, el hegemónico hasta ahora.

Rafael Mainar desarrolló toda una doctrina plástica basada en el claroscuro como principal efecto global del impacto visual del diario, efecto que, según él, podía conseguirse mediante la combinación de diferentes tipos de letra (recomendaba las del 9, el 8 y el 7 redondas), de una moderada dosificación del interlineado, especialmente de los originales compuestos con el 7, y de una administración inteligente de las ilustraciones, distribuidas de manera asimétrica.

Los recursos técnicos que daban soporte a las propuestas de diseño periodístico moderno de Mainar eran, pues, la tipografía y los grabados. En cuanto a los tipos, proponía la utilización de aquellos que fueran más claros, más abiertos, más limpios y más legibles, y aconsejaba apartar, incluso de la titulación, aquellos tipos que en el periodismo primitivo se consideraban más «bonitos». Su talante moderno de teórico del periodismo

quedaba también manifiesto cuando aludía a la presencia en los diarios de los profesionales que llamaba «redactores artísticos»: los dibujantes o ilustradores y los fotógrafos. Si analizamos las plantillas de las Redacciones catalanas actuales en las que todavía es escaso y marginal el peso específico de estos profesionales, podremos observar de qué manera muchos diarios siguen aún anclados en unos criterios que Mainar, en su época, hace ochenta años, consideraba propios de un concepto del Diseño periodístico que él calificaba de «confección a la antigua usanza».

Naturalmente Mainar no representa todo el pensamiento en materia de confección periodística en la Cataluña de principios de siglo. Teodor Baró, quien más tarde sería director de un «Diari de Barcelona» que ya había entrado en la espiral de la decadencia, es representativo de una corriente ideológica profesional intensamente conservadora que, entre otras cosas valora la incorporación de las ilustraciones —por ejemplo, en la prensa norteamericana— como una concesión al sensacionalismo y al «mercado de la curiosidad y de las pasiones». Modesto Sánchez Ortiz, en cambio, realizada su brillante experiencia de joven director de «La Vanguardia» renovada, apostaba también como teórico, por una concepción moderna del Diseño, que contribuyese a valorar los contenidos del diario con lo que él llamaba «la hipérbola del espacio».

Las posiciones representadas por Mainar y por Sánchez Ortiz, inspiradas en una voluntad de avanzar profesionalmente de manera lúcida e imaginativa, pero al mismo tiempo metódica y meditada, se materializaban, aunque muy tímidamente, en el panorama hemerográfico catalán de los primeros años del siglo. Considerando la hegemonía de estilo de diseño ejercida por los modelos anglosajones se captaba, no obstante una mayor influencia del estilo inglés, más que el angloamericano, basado en la ordenación, la proporción y el equilibrio. Por otra parte, la confección a la manera francesa, más apoyada en fórmulas que osaban explotar el atractivo de la imagen hasta el punto de ofrecer algunas soluciones cercanas a lo que hoy llamamos infografismo, no influyó hasta más tarde. Las ideas de Mainar sobre los efectos estéticos y de legibilidad de la diversidad de tipos de letra, tenían en «La Veu de Catalunya» de aquel momento, el ejemplo catalán más preciso y notable.

LAS CABECERAS DE DIARIO, COMO MANIFESTACION GENUINA DEL DISEÑO PERIODISTICO CATALAN

El criterio funcionalista de Rafael Mainar respecto de las cabeceras de diarios divergía radicalmente de la tendencia que había dominado en este tema en Cataluña desde los mismos orígenes del periodismo moderno, es decir, desde los primeros periódicos del Romanticismo y de la Renaixença.

El autor del primer tratado de periodismo editado en Barcelona se decantaba decididamente por las cabeceras discretas y simplificadas, visibles a distancia, pero de proporciones elegantes y serenas, de mancha muy negra, nítida, sin ornamentos. Todo lo contrario de lo que había dominado el mercado de prensa catalana desde el comienzo del siglo anterior.

No es necesario decir que las cabeceras estrictamente tipográficas constituían una rareza hemerográfica. Pero aún entre las cabeceras diseñadas había una abundancia abrumadora de la variante ilustrada, y dentro de ésta, de la modalidad simbólica, que en el caso catalán estaba dominada por las alegorías y las evocaciones patrióticas. El eminente hemerógrafo Josep Maria Miquel Vergés publicó, en el año 1934 un trabajo basado exclusivamente en el estudio del simbolismo patriótico de las cabeceras de los periódicos de la Renaixença.

Como indicó también Enric Satué en una publicación reciente, la tradición catalana en el diseño de cabeceras de diarios y periódicos nos ha dejado logradísimas muestras del talento de algunos profesionales. Buenos ejemplos de cabeceras de autor son por ejemplo, la famosa «Perdiu» que el arquitecto Lluís Domènech i Muntaner diseñó para «La Veu de Catalunya» y que llegó a ser un símbolo popular del diario, y del partido que representaba; las letras de evocación medieval que el mismo diseñador realizó para «El Poble Català»; y las creaciones extremadamente elaboradas de Apel·les Mestres para «La Campana de Gràcia», la de Josep Lluís Pellerer para «La Il·lustració Catalana» y de Felip Cusachs para «La Lluanera de Nueva York».

La primera muestra de la tradición genuinamente catalana de las cabe-

ceras simbólicas de carácter patriótico se da ya en el año 1843 con las de «Lo Verdader Català» precursor de toda la prensa catalanista, y encuentra una continuidad exaltada y acentuadamente pintoresca, en las de «La Barretina» (1868), «Lo Gay Saber» (1868), «Lo Somatent» (1868), «La Llar» (1876), «Lo Pregoner» (1878), «Diari Català» (1879), «La Veu del Montserrat» (1880), «Lo Regionalista» (1895) y «Lo Pensament Català» (1900). En este sentido escasean las muestras de contención como la de la cabecera de «La Gramalla» (1870), dibujada por Lluís Tomàs, el futuro introductor del fotograbado en Barcelona, que se haría llamar Lluís Thomas al fundar su famoso taller, y también son excepcionales las alegorías graciosas como la ideada por Tomàs Padró para encabezar el semanario «Lo Noy de la Mare» (1866).

Los logotipos de los diarios aparecidos en la primera gran apertura del periodismo moderno, en la década de los años 30 de nuestro siglo, son representativos de las tendencias del diseño tipográfico del momento. Predominan las formas geométricas estilizadas y esquemáticas, prisioneras simultáneamente de unas ciertas veleidades cubistas y de la influencia inevitable de la revolución tipográfica alemana basada en una composición purista y lineal. Una cabecera típica del gusto catalán de esta época es la de la revista «Imatges» directamente inspirada en el «Vu» francés cuyo director artístico era el ruso Alexander Libermann. «Imatges» no fue una publicación representativa sólo por su logotipo y por su manifestación plástica —responsabilidades ambas de Francesc Fontanals— sino también por el estilo de su contenido, osado, innovador y mundano y por el espíritu snob que la animaba. Tanto su director el malogrado Josep Maria Planes como algunos colaboradores como la reportera Irene Polo i Roig —especializada como Planes en un incipiente periodismo de investigación y en unas ágiles entrevistas que renovaron el género periodístico de la época— dieron a la publicación un tono moderno y cosmopolita que estaba perfectamente de acuerdo con las soluciones gráficas de la revista.

Las cabeceras periodísticas de aquellos años del final de la Dictadura de Primo de Rivera y del corto periodo de la Generalitat republicana anuncian, ya en definitiva, la tendencia hacia una cierta intencionalidad, una cierta complicidad cultural y hacia una claridad del lenguaje visual que se ponen más de manifiesto en creaciones más logradas de tiempos recientes, después del enorme corte de la guerra: la del «Tele/exprés», de Josep Pla Narbona, realizada a partir de una idea de Josep Pernaú, la del «Avui» de Josep Maria Vallbona, y la del nuevo «Diari de Barcelona» de Enric Satué.

Dejaremos constancia, no obstante, de la decisiva participación de grandes ilustradores, dibujantes y caricaturistas en el diseño periodístico en la etapa novecentista. Hay que admitir que solamente en el campo de las revistas, el poder de estos profesionales ya fue determinante. Es evidente su influencia en la sobriedad premeditada y en el equilibrio de tonos que dieron a las publicaciones de aquella época un sabor clásico y de una cierta iconografía mediterránea, hierática y clara.

ALGUNOS RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA TEORÍA Y LA PRACTICA EN EL DISEÑO PERIODÍSTICO CATALAN

Si repasamos aquella desperdigada producción teórica catalana en materia del Periodismo que incluye reflexiones, casi siempre marginales, sobre Diseño de diarios, detectaremos que hay una línea constante de pensamiento aparentemente tributaria de los planteos más estrictamente estéticos.

El diario de la etapa del periodismo ideológico en la historia de la prensa moderna estaba concebido como una herramienta de propaganda, como un arma de poder económico, un instrumento político, una manifestación representativa de la cultura de la clase social dominante. Las revistas y periódicos buscaban un tono de prestigio y calidad que permitiera ofrecer un signo externo de superioridad cultural a la burguesía ascendente. Las combinaciones de grabado-texto en las publicaciones del siglo XIX se basaban en un concepto estrictamente estético de la comunicación gráfica.

En Cataluña, quizás a causa del peso específico que las artes plásticas han tenido en la configuración de la identidad de la cultura nacional, esta concepción necesariamente artística de la presentación de diarios y revistas ha dominado siempre en pensamiento profesional periodístico. Josep Maria Miquel Vergés escribió, en el año 1937 que, desde sus orígenes,

el periodismo catalán había prestado atención preferente a la presentación y forma de los diarios y revistas. Según él, «la parte tipográfica y la ilustración eran superiores al texto».

En los primeros tratados escritos en Cataluña que incorporan muy tangencialmente, ideas sobre periodismo, encontramos, precisamente, el germen doctrinal de esta actitud profesional. El doctor Miguel García, profesor de Retórica en el Edstablishment de Lenguas Extranjeras y Bellas Letras de Barcelona, escribía, en el año 1817, que el exordio de la redacción debe presentar una disposición morfológica armónica y proporcionada: «no hay cosa tan absurda como erigir un pórtico suntuoso delante de un edificio reducido; una cabeza gigante en un pigmeo es una monstruosidad y el exordio es la cabeza de la oración».

El pensamiento del doctor García respecto de la estructura externa del texto, anticipaba de alguna manera, la futura proliferación en el lenguaje profesional catalán, del recurso de las metáforas arquitectónicas aplicadas a una teorización del diseño periodístico.

En el primer tratado sobre Periodismo en lengua catalana del que hemos hecho referencia, el opúsculo titulado «Com és fet un diari» de Josep Morató Grau, encontramos soluciones comparativas de este tipo. «La compaginación para un diario —dice Morató Grau— tiene una importancia vital. Idénticos materiales dan, según sea la compaginación, resultados completamente diferentes en lo que respecta al interés del diario. De saber colocar los titulares de modo que, en lugar de anularse se valoricen mutuamente, de entender en qué ocasiones pueden estar alineados uniformemente al comienzo de una página o intercalados en columnas de composición, de poseer el instinto del equilibrio entre las masas de texto que son como los muros de un edificio y los títulos y subtítulos, que constituyen los grandes moivos ornamentales, de todo esto depende la mayor o menor atracción del diario para la masa de lectores».

En este texto de Morató hallamos una primera teoría del diseño periodístico catalán guiada por objetivos de eficacia («la atracción del diario para la masa de lectores», e inspirada en criterios arquitectónicos como «el instinto de equilibrio entre las masas del texto», que compara a los muros de un edificio, y la función «ornamental» de los diversos elementos de los títulos. Morató se inclinaba, sin embargo, por un tratamiento sobrio y austero de estos recursos «arquitectónicos», dentro de una cierta tendencia novecentista que, en el terreno del periodismo, se vinculaba con fórmulas de uniformidad, de ponderación y de elegancia severa, del modelo de diario anglosajón informativo-interpretativo. Huía de los extremismos al diagnosticar cuál era su diseño ideal de diarios. «En la compaginación —decía— es necesario huir de lo recargado e inútil como de las austeridades sin espíritu». «Hay diarios que, con la ambición de hacer un texto sensacionalista, complican los títulos en todas las noticias o artículos». Según él, este tipo de diarios, «conducen a laberintos en los que la abundancia de decoración fragmentaria cansa y enerva.»

Prueba del carácter de composición escolar que, a mi parecer, tienen las ideas de Morató sobre Diseño periodístico, lo constituye, por una parte, el antecedente lejano del doctor García (la necesaria proporcionalidad entre «pórtico y edificio»), el no tan lejano de Sánchez Ortiz (el diseño periodístico como «hipérbolo del espacio») y la continuidad en uno de los mejores maestros de compaginación de la generación del 36, el periodista Manuel Ibáñez Escofet. Este último, en la Escuela de Periodisme de l'Esglesia, en Barcelona, y en las escuelas vivas de los diarios «El Correo Catalán», «Tele/exprés» y finalmente en «La Vanguardia» ha explicado que había que tratar a la página como un «gran edificio» formado por una base sólida (las unidades de pie de página), unas columnas (el texto más importante y las unidades de redacción emplazadas en el vientre de la página), y un techo o frontispicio (las unidades que encabezan las páginas o los títulos correspondientes, que deben ser de un cuerpo más grande que el del resto de la página).

Las ideas visualistas, de simetrías y proporciones, que representan en materia de compaginación el pensamiento de Morató y de Ibáñez Escofet, dentro de la tradición estética de raíces racionalistas que nos llegaba de Miguel García, Modesto Sánchez Ortiz y Rafael Mainar, han gobernado a Cataluña, en este terreno, hasta prácticamente nuestros días, aunque se dieron experiencias excepcionales en el período de entreguerras.

Una de las experiencias individuales más logradas es la de Víctor Hurtado en la revista «Mirador» (1929-1938). Hurtado, profesional muy apre-

ciado en su tiempo como diagramador de publicaciones periódicas, supo dar a la representación plástica del semanario la disposición ágil de los diarios.

Otras experiencias interesantes sobre todo por su carga innovadora, fueron algunas iniciativas periodísticas de Joan Salvat-Papasseit como «Un enemigo del poble» (1917) y «Arc Voltaic» (1918) con una portada de Joan Miró, donde se ensayaron soluciones de diseño periodístico vanguardista y fórmulas alternativas como la utilización intencionada de diferentes tipos de letras.

En esta misma línea mencionaremos el diario (que no pasó de proyecto) que Joaquim Folguera quería hacer en 1916 con Josep Vicenç Foix; un «diario europeo, en catalán, libre en exposición de las ideas pero de información severamente intervenida». En lo que respecta al diseño, el diario innovador de Foix-Folguera, debía abandonar «los malos caracteres de letra de imprenta que eligen los regentes», «la absurda redacción de los títulos», «las esquelas fúnebres al estilo de «La Veu de Catalunya» enmarcadas con guardas prerrafaelitas y ruskinianas».

Finalmente, en lo que respecta a una actuación profesional insólita y revulsiva en los diarios catalanes de la inmediata pre-guerra, hay que destacar el paso sorprendentemente fugaz por Barcelona del casi legendario Josep Escuder, un brillante periodista que introdujo métodos modernos en la confección de nuestros diarios, entonces aún anclados en sistemas de trabajo primitivos y voluntaristas. Escuder, un catalán que trabajaba en Nueva York en una publicación de cine editada en castellano para todo el continente americano, llegó a Barcelona en octubre de 1935 contratado como jefe de redacción de «Ultima Hora», diario vespertino afín a Esquerra Republicana de Catalunya, dirigido por Josep Maria Massip. Antes de un año Escuder volvía a América, pero su ejemplo profesional había dejado huella. Sempronio (Andreu Avel·lí Artís) entre otros, se reconoce discípulo suyo. El talante altamente profesionalizado de Escuder, y sus métodos rigurosos de trabajo impresionaron al mundo periodístico del momento. En aquella época los compaginadores todavía hacían el diseño de los diarios en las platinas de la imprenta. Escuder introdujo las maquetas que preparaba en un tablero de dibujo situado al costado de su mesa de trabajo. Un dibujante vasco, Arteché, era el ejecutor material de las instrucciones de diseño dadas por Escuder. Sus funciones se extendían también al estilo de los titulares que convirtió en incisivos e intencionados. La guerra civil interrumpió, entre tantas otras cosas, el camino abierto por la «Ultima Hora» de Escuder y Massip.

En el campo de la estricta concepción del diseño de diarios, los criterios de Josep Escuder suponían una alternativa de inspiración funcionalista e instrumental, cercana a algunas soluciones del periodismo popular anglosajón, frente a la línea artificiosamente esteticista, no siempre lograda, que predominaba entre los compaginadores y diagramadores catalanes. Después de la guerra civil hay que esperar hasta la aparición del «Tele/express» dirigido justamente por Sempronio, para encontrar manifestaciones de aquella línea importada por Escuder en los años 30.

La nueva escuela catalana de jóvenes periodistas que se han interesado por el diseño de diarios como un aspecto decisivo de la función comunicativa (Carlos Pérez de Rozas, Antoni Cases, Xavier Roig y Xavier Batalla entre otros) ha partido de una atención inicial por el orden y la claridad, y simultáneamente por la atracción visual, aprendido en las clases vivas de Ibáñez Escofet, de Sempronio y de Josep Pernau, pero sobre todo ha profundizado en la aplicación de una concepción global del diseño que trata de aprovechar al máximo las prestaciones más avanzadas de las nuevas tecnologías, potenciando al mismo tiempo los elementos estéticos y los factores de servicio al lector que obligan a apreciar preferentemente los valores de legibilidad y de comunicabilidad de la representación plástica de los mensajes periodísticos. En forma paralela, desde el campo profesional del diseño gráfico, hubo aportes relevantes, como los de Enric Satué que se enlazan con estas nuevas corrientes de la profesión periodística. Una característica de nuestro diseño periodístico es su vinculación natural a tendencias ajenas a la materia, vinculación inevitable en la medida en que la maquinaria y la tecnología de la prensa tienden progresivamente hacia una uniformización impuesta por las exigencias de una industria muy especializada y de costos muy elevados. La actual colaboración de Milton Glaser y Walter Bernard en «La Vanguardia» recoge una tradición catalana de contactos internacionales en este terreno, que en el campo específico del periodismo tiene un antecedente cercano y notable en el «Desti-

no» rediseñado en 1956 por el alemán Erwin Bechtold.

Al comienzo de este trabajo he hecho hincapié en la influencia que los avances y los cambios tecnológicos ejercen sobre el diseño de diarios. La profunda transformación de la prestación formal de la prensa a fines del siglo pasado y, en algunas partes, a comienzos del actual, se debía, como ya he dicho, a la conjunción en un momento histórico de diversas innovaciones técnicas: las rotativas y las planchas curvas, la linotipia, la telegrafía. Ahora, cien años más tarde, se produce una nueva confluencia histórica de cambios tecnológicos determinantes que nos hace pensar que somos contemporáneos de un hito fundamental en la evolución de la prensa. La composición en frío, junto con la informatización de las Redacciones, la compaginación en pantalla y el perfeccionamiento de la impresión en off-set color, han renovado el interés de los periódicos por el diseño, sobre todo por la capacidad de precisión que ofrecen los sistemas informáticos para la prensa, las posibilidades que abren en el campo del infografismo y la mejora sustancial de la calidad de impresión.

No dudamos de que estamos al borde de una nueva etapa histórica del periodismo, caracterizada, a mi entender, por el crecimiento del periodismo social y del bienestar y por la configuración de unos nuevos modelos de diario. Al igual que la rotativa, las planchas curvas y la linotipia facilitaron los primeros pasos de una diagramación incipiente, el off-set color y el tratamiento gráfico mediante ordenador potencian y estimulan actualmente la concepción de prototipos hemerográficos totalmente diferentes a los que hemos conocido hasta ahora.